88. ANGLO (siehe Anm.62), S.36f.
89. Das Wappen Llewelyns, das vier Löwen zeigt, galt seit spätestens Mitte des 13. Jhs. als Zeichen der Fürsten von Gwynedd, s. F. JONES, S.158ff. Es wurde wohl deshalb von Owain Glyn Dŵr übernommen (F. JONES, ebd.; auch J.B. LLOYD, Owen Glendower, Oxford 1931, S.138). Es ist zum besonderen Zeichen der Prinzen von Wales geworden und wird noch heute als Wappen und Fahne des Prinzen gebraucht; s. dazu WAGNER, Princely and Royal Heraldry (siehe Anm.87), mit farbiger Darstellung auf S.8.
90. Mehrere Beispiele bei Garmon JONES (siehe Anm.68), z.B. S.17, 33-38.
91. Edward IV (von York) und die Familie Mortimer (aus dem Hause York) wollten auch auf Cadwaladr zurückgehen und hießen *Rubius Draco*, s. ANGLO (siehe Anm.62), S.20-24.
92. Im Preislied für Gruffydd Ieuan Llwyd, der Henry Tudor bei seiner Landung in Wales empfing und nach Bosworth Field begleitete, in Gweith Lewis Glyn Cothi (hg. v. TEGID, Oxford 1837), S.480f., V.16.
93. F. JONES, S.176ff.; s. auch KEESINGs Contemporary Archives, 1959, Sp.16677, und The Times, 24. Feb. 1959.
94. Inzwischen hat Plaid Cymru zwei Sitze im englischen Parlament gewonnen und die großen Parteien diskutieren die Empfehlung einer Kommission, in Wales ein eigenes Parlament einzuführen, das in den meisten inneren Angelegenheiten von London unabhängig wäre.
95. Für sorgfältige Lektüre des Manuskripts und für viele Hinweise und Besserungsvorschläge möchte ich meinen Kollegen D. Simon EVANS, Elizabeth WELLS und H. SIEFKEN meinen wärmsten Dank ausdrücken.

Skaldendichtung und bildende Kunst der Wikingerzeit

von Edith Marold

Die Idee, Skaldendichtung mit der bildenden Kunst zu vergleichen, darf keineswegs den Anspruch erheben, neu zu sein. Die Skaldendichtung hat immer schon gelockt, Vergleiche mit der bildenden Kunst anzustellen, oder zumindest Verbindungslinien zwischen den beiden Kunstarten zu ziehen. Dafür sind zwei Momente ausschlaggebend: Der Stil der Skaldendichtung wirkt - ohne daß man zunächst an Einzelheiten oder bestimmte Übereinstimmungen denkt - der germanischen Tierornamentik verwandt. Versucht man jedoch über diesen intuitiven Eindruck sich im einzelnen Rechenschaft zu geben, stellen sich eine Reihe von Schwierigkeiten entgegen. Deshalb ließen es die meisten Forscher auch bei der bloßen Feststellung und ein, zwei Gegenüberstellung von Stileigentümlichkeiten der beiden Kunstarten bewenden.

Eine zweite Beziehung der Skaldendichtung zur bildenden Kunst besteht darin, daß eine Reihe von Skaldengedichten nach ihrer eigenen Aussage ein Werk der bildenden Kunst darstellen oder beschreiben: Bragis Ragnarsdrápa, Þjóðolfs Haustlǫng beschreiben beide die Darstellungen eines Schildes, den der Dichter von seinem Fürsten erhalten hatte. Und die Húsdrápa des Ulfr Uggason schildert die Holzschnitzereien im Hause eines reichen Isländers. Von anderen Schildgedichten sind nur einzelne Strophen erhalten, sie bezeugen aber, daß das Schildgedicht ein eigenes Genre in der Skaldendichtung gewesen sein dürfte. Hier sind die Beziehungen zur bildenden Kunst freilich anderer Art: es sind vor allem inhaltliche. Allerdings erhebt sich auch die Frage, inwieweit die Beziehungen über die inhaltliche Seite hinausgingen, ob etwa z.B. auch die Art der Darstellung vom Vorbild mitgeprägt ist.

Nach den ersten sehr kurzen und allgemein gehaltenen Verweisen auf die Tierornamentik[1] versuchte man unter dem Einfluß der von WALZEL und WÖLFFLIN hervorgerufenen Forschungsrichtung der Literaturwissenschaft ("wechselseitige Erhellung der Künste") die gesamte germanische Dichtung und ihre (z.T. erschlossene) Entwicklung in Einklang zu sehen mit den verschiedenen Stilen der Tierornamentik. Dabei hatte man so gut wie ausschließlich die geschichtlichen Berührungen der Künste vor Augen und weniger eine "Wesensberührung" zwischen den beiden Kunstarten.[2]

Der bedeutendste Zweig germanischer bildender Kunst ist neben der Brakteatenkunst[3] die Tierornamentik, im Vergleich zu der die figurale Kunst stark in den Hintergrund tritt. Diese Ornamentkunst entstand im 5. Jh. in der Völkerwanderungszeit und reichte in ihren Ausläufern bis ins 12. Jh. Das Hauptmotiv dieses Stiles sind mehr oder weniger stark stilisierte Tiere, deren Gestalt einem ornamentalen Schema unterworfen wurde. Solche Ornamente schmückten Fibeln, Beschläge, Schwertgriffe und Schwertscheiden, später auch Grabsteine. Das Verbreitungsgebiet war zunächst der gesamte von germanischen Stämmen besiedelte Raum, ab dem 8. Jh. jedoch nur mehr Skandinavien. Verschiedene Stilrichtungen folgten aufeinander: Stil I (5. Jh. - 600), Stil II (600 - 650) und Stil III (650 - 800)[4]. Stil III ist nur mehr in Skandinavien vertreten. Dort entwickelte sich die Ornamentik danach im sog. "Greiftierstil" weiter (Osebergstil, Borrestil, Jellinge-, Ringerike-, Urne- und Runensteinstil) bis zur Ablöse durch den romanischen Stil. Das Kennzeichen dieses Stiles ist das "Greiftier", eine realistischere Tiergestalt als die des vorausgehenden völkerwanderungszeitlichen Tierstils, anfangs aber Seite an Seite mit dieser. Schließlich aber setzte sie sich immer mehr durch.

Kennzeichnend für diesen ornamentalen Stil ist die Umbildung des Tierkörpers zum Ornament. Im allgemeinen geht diese Transformation so vor sich, daß die einzelnen Glieder im Prinzip beibehalten werden. Das Tier besteht also aus Kopf, Rumpf, Vorder- und Hinterfuß (oder -füßen). Die Gestaltung dieser Gliedmaßen und ihre Lage zueinander wird aber nicht von irgendeinem natürlichen Vorbild, sondern von den Erfordernissen des Ornaments bestimmt.

Ein Zusammenhang zwischen Stabreimdichtung und Tierornamentik ist mehrmals behauptet worden: In den Stäben der Langzeile wollte man die Entsprechung zur Hervorhebung der Gliedmaßen in der Tierornamentik sehen[5]. Dagegen ist jedoch einzuwenden, daß die Gliedmaßen der ornamentalen Tiere nicht hervorgehoben oder betont werden; im Gegenteil: Rumpf und Gliedmaßen sind oft nicht auf den ersten Blick zu unterscheiden. Die Gliedmaßen werden nicht herausgehoben, sondern die gleiche Behandlung als Teil eines Ornaments läßt sie dem natürlichen Körper gegenüber als unangemessen groß erscheinen. Das Verhältnis von Körper und Gliedmaßen ist eine Frage der Proportionalität, nicht der Betonung[6].

Man ließ es nicht genug sein mit einem allgemeinen Vergleich der Stabreimdichtung und der Tiernornamentik, man versuchte auch, zwischen den einzelnen Phasen der Entwicklung beider Kunstgattungen Kongruenzen festzustellen. So verglich man den schlichten Zeilenstil des germanischen Heldenliedes mit Stil I, der jede Tierfigur gesondert für sich bestehen läßt, den Hakenstil mit seinen Variationen und den Verflechtungen seines Satzbaues mit "jener ewigen Wiederaufnahme und Betonung der einzelnen Glieder des Tieres" und der Verflechtung der Tierglieder von Stil II. Und "das schwer enträtselbare, noch komplizierter gewordene Labyrinth von durcheinandergeflochtenen Tierleibern im sogenannten III. Stil der Tierornamentik oder von Umschreibungen, die oft genug selbst tierische Apperzeptionen sind, im Skaldenstil" betrachtete man als Entsprechungen[7].

Die einzige Gegenüberstellung, gegen die kein Einwand erhoben wurde[8], ist die von Stil III und der Skaldendichtung. A. HEUSLER hat sie nicht nur gutgeheißen, sondern auch die bisher umfangreichste Liste von Vergleichspunkten aufgestellt:

"Der außerordentliche Grad von Stilisierung, dort der Tierform, hier der Sprache; und zwar wirken auch die Strophen nicht selten wie ein Bänderwerk, ein Linien- und Fleckenmuster. Dann vor allem das bekannte Zerstückeln der Teile, dort der Tier-, hier der Satzglieder; die Neuordnung der Teile zu einem naturfremden Geflecht nach den Bedürfnissen dort des Raumes, hier des Metrums. Die Verschwendung von Schmuck, das Überladene, das neben der klassischen Maße 'barbarisch' wirkt; Gegenstücke zu skaldischer Rede treibt man am ehesten in der Barockdichtung der verschiedenen Länder auf. Das Vollstopfen der Fläche (der Strophe) mit Form; auch im Hofton hat man oft das Gefühl: nirgends ein Luftloch, eine Ruhestelle (wie im außerskaldischen Gedicht fortwährend), alles erfüllt von wichtigen Wörtern, Reimträgern. Das Ornament wie die Strophe ist in sich selbst geschlossen, heischt keine Fortsetzung, 'unendliche Melodie' darf man dem Heliand nachsagen, ganz und gar nicht dem Hofton. - Die Wirkung des ganzen endlich kann man dort wie hier bezeichnen mit den Worten: Unruhe, wogendes Gedränge, phantastisches Wirrsal."[9]

Außer A. HEUSLER hat noch L. MITTNER sich ausführlicher um einen Vergleich von Skaldendichtung und Tierornamentik bemüht[10]. Neben einigen Hinweisen, die stilistische Einzelheiten betreffen und uns weiter unten beschäftigen sollen, geht es ihm darum aufzuzeigen, daß die Tierornamentik mindestens den wichtigsten Teil jener Vorstellungen verwirklicht, die er in seinen Untersuchungen zum Kenningsystem fand: die Dreiheit von Tier, Waffe und Geschmeide, um deren gegenseitige und wechselseitige Beziehungen er ein ganzes System aufbaute. Um Stellung zu diesem Versuch zu nehmen, wäre eine Auseinandersetzung mit MITTNERs Theorien zum Kenningsystem nötig, die hier aber den Rahmen sprengen würde. Sie muß an andere Stelle verschoben werden; hier ist nur soviel zu sagen: MITTNER vergleicht durchaus inadäquate Dinge, wenn er ein außerhalb der Dichtung bestehendes Ausdruckssystem Werken der bildenden Kunst an die Seite stellt.

Ausgehend von der Schilddichtung versucht H. LIE einen neuen Zugang zum Problem des Zusammenhanges von Skaldendichtung und bildender Kunst zu finden[11]. Die Frage nach den bildlichen Darstellungen, die Bragi zu seinem Schildgedicht angeregt haben sollen, hat schon von jeher die Gemüter bewegt. Da es der Archäologie bis jetzt nicht gelungen ist, ein einziges Stück eines solchen Prachschildes aufzuweisen, waren und sind wir auf unsere Phantasie verwiesen. Sehr wenige Forscher haben zu der Annahme gefunden, daß die Schildbeschreibung eine Fiktion sein könnte. Und selbst S. BUGGE, der eine sehr kritische Haltung gegenüber den Traditionen über die ältesten Skalden einnahm, wagte keine generelle Ablehnung der bildlichen Vorlage der Schilddichtung[12], wenn er auch bei der Ragnarsdrápa an eine Fiktion dachte. Die meisten Untersuchungen, die sich um Bragis Vorlage bemühen, beschäftigen sich mit der genaueren inhaltlichen Beschreibung derselben, die sie aus Bragis Worten zu erschließen versuchen. Dabei kam man jedoch zu recht verschiedenen Ergebnissen: Daß der Schild rund war, erschloß man aus den Grundworten der Schildkenningar: 'Mond', 'rundes Metallplättchen' und 'Rad'[13], diesen Schluß legt auch der archäologische Befund nahe[14]. Aber dann gehen die Meinungen auseinander: Während die meisten Forscher annehmen, daß es sich um Malereien handelt - gemäß Bragis Worten *hreingrôit steini* ('schön bewachsen mit Farbe') wurde auch die Meinung geäußert, die Darstellungen befänden sich auf dem Schildbuckel und wären Metallarbeit, und *hreingrôit steini* bezöge sich auf eine Verzierung mit Edelsteinen[15]. Die Figuren dachte man sich in vier Bildfeldern angeordnet[16] oder kontinuierlich auf konzentrischen Friesstreifen dargestellt[17]. W.H. VOGT bemühte sich, aus den Darstellungen Bragis zu erschließen, ob die jeweiligen Sagen oder Mythen in einem oder mehreren Bildern dargestellt waren[18], und am meisten hat die Darstellung der Gefjon mit ihren Stieren und deren von Bragi so betonten Augen und Häuptern Interesse erregt[19].

Aus der Vielfalt der Meinungen ist ersichtlich, wie schwierig und vielleicht auch, wie wenig lösbar dieser Fragenkomplex ist. W.H. VOGT (ebd.) hat als erster begonnen, nach der Leistung des Dichters gegenüber dem Bildwerk zu fragen: Er sieht sie darin, daß der Dichter bemüht ist, der Malerei entsprechend, nicht zu erzählen, sondern aus der Handlung den Höhepunkt herausgreifend, diesen darzustellen. Neu gegenüber dem Bild sei die Betonung des Seelischen, die vor allem im Hildeteil zum Ausdruck komme - in ihr gehe der Dichter über seine Vorlage hinaus.

Einen weiteren Schritt tat H. LIE[20], indem er den schon früher vertretenen Standpunkt, Bragi sei der Schöpfer der Skaldendichtung[21] in etwas modifizierter Weise wieder aufnahm, indem er die These aufstellte, die Skaldendichtung sei als bewußtes literarisches Gegenstück zur Schildmalerei entstanden. Es müsse nicht die Ragnarsdrápa unbedingt das erste Skaldengedicht sein, aber sie stehe den Anfängen nahe und vertrete diese für uns. H. LIE denkt bei den Entsprechungen zwischen Skaldendichtung und Tierornamentik weniger an inhaltliche Übernahmen als an einen Versuch, mit der Sprache ein Gegenstück zur künstlerischen, bildhaften Wirkung der Vorlage zu schaffen. Und so unternahm er es, in einer Stiluntersuchung der Ragnarsdrápa eine Reihe von Äquivalenzen der Schilddichtung und Schildmalerei aufzuzeigen. Da jedoch, wie oben bemerkt, keine bemalten Schilde bis jetzt gefunden wurden, zog er die übrige Überlieferung der figuralen Kunst (Wandteppiche, die gotländischen Bildsteine) zum Vergleich heran. Dabei fand er die folgenden Entsprechungen:

1. Der Farbwirkung der Malerei vergleicht er den lautlichen Effekt der Reime: Die Skaldendichtung und insbesondere die Drôttkvættstrophe sind übervoll von Reimen: Das Stabreimsystem und der Binnenreim verwandelt die Strophe in ein Geflecht von lautlichen Entsprechungen. Dieser Klangpracht

stellt sich nach LIE die Farbenpracht der Malerei zur Seite[22].

2. Die Kenning der Dichtkunst diene dazu, Entsprechungen zu wesensbestimmenden Zügen der Formkunst zu schaffen: Als solche sieht er die folgenden: a) die Ideoplastik: Ihr Wesen besteht darin, daß für die Darstellung nicht die Erscheinung des Gegenstandes sondern das Wissen um ihn bestimmend ist. b) der Mangel an Perspektive: die natürlichen Größenverhältnisse werden nicht beachtet. Vielfach sei eine "moralische Perspektive" zu beobachten: das Wichtigere werde größer dargestellt. c) die Attribution: Persönliche Attribute werden zur Kennzeichnung der Figuren deutlicher markiert, auch wenn sie keine aktuelle Funktion haben (z.B. werden auf dem Ramsundstein in der Nähe des getöteten Regin die Blasbälge abgebildet, ohne daß sie in der dargestellten Szene irgendeine Funktion hätten. Sie dienen nur dazu, den Getöteten als Schmied zu kennzeichnen.)

Als Beispiel für Ideoplastik führt LIE die Worte *borðrôinn barða* (Rdr. 17) ('der Steven, der auf beiden Seiten Ruder trägt') an: Sie würden der ideoplastischen Darstellung des Schiffes als Steven mit Rudern an beiden Seiten entsprechen. In der Länge der Kenning der Midgardschlange *borðrôins barða brautar þvengr* ('der Riemen des Weges des Schiffes, das auf beiden Seiten Ruder hat') sieht er ein Äquivalent zur moralischen Perspektive: der überwältigenden Größe des Ungeheuers entspricht die Länge der Kenning.

Bei der nachfolgenden Untersuchung einzelner Kenningar zeigt es sich jedoch, daß es LIE weniger darum zu tun war, tatsächliche Entsprechungen von Skaldendichtung und bildlicher Darstellung zu liefern, als zu zeigen, wie die genannten Eigentümlichkeiten der Bildkunst in der Dichtung imitiert werden. Als Beispiel sei das Grundwort *þvengr* der Midgardschlangenkenning herausgegriffen: *þvengr* 'Riemen' imitiere die Kleinheit der Darstellung auf dem Schild. Während die Grundworte der Kenningar dazu dienen, das Bild zu beschreiben, bezögen sich die Bestimmungsworte auf die Wirklichkeit. Skaldenkunst hat in LIEs Interpretation erst sekundär einen Wirklichkeitsbezug, sie ist eher Imitation oder Interpretation der bildenden Kunst. Damit aber hätte der Dichter im Grunde sein Ziel verfehlt, das LIE

ihm gesetzt hat: ein Gegenstück zum Bildwerk zu schaffen. Im folgenden wird zu zeigen sein, daß es in der Tat Gegenstücke zu den von LIE genannten Eigenheiten der Bildkunst gibt. Diese können aber dann m.E. nicht als bewußt entgegengesetzte Stilzüge sondern als Gemeinsamkeit der Kunst eines Zeitraumes gewertet werden.

Ein weiteres Äquivalent meinte LIE in der "sprachlichen Neuerschaffung der symbolisch-emotionalen Totalwirkung der Schildmalerei" zu finden. Diese Totalwirkung sieht er darin, daß von diesem Kunstwerk eine Kraft ausging, die wir zwar nicht mehr zur Gänze erfassen, aber in den folgenden Zügen erkennen können: Das Makaber-Grauenvolle und Monströs-Drohende der dargestellten sagenhistorischen und mythologischen Motive übte eine abschreckende Wirkung gegen drohende Mächte aus und vermittelte so dem Besitzer des Schildes das Gefühl der Sicherheit. Diese apotropäische Wirkung der Figuren wurde verstärkt durch eingeflochtene Ornamentmotive "die in verdichteter, abstrakt-symbolischer, natur-widersprechender Form das Urgrauen im Dasein konkretisierten und aktualisierten". (S.31) In der Skaldendichtung gebe es eine Reihe von 'natur-widersprechenden' Zügen, sie seien das Mittel des Künstlers, das Numinose zu offenbaren. So sieht er im Prinzip der Kenningbildung, in der Vereinigung zweier nicht zusammengehörender Dinge, die durch den Begriff, den sie vertreten, zusammengezwungen werden, das Formprinzip des Widerspruchs zur Natur. Die interessanteste Eigenart jedoch der Skaldendichtung, in der sich ihre 'widernatürliche' und daher magisch-mächtige, apotropäische Seite ihres Wesens offenbart, sei das *nykrat*. Diesen Ausdruck kennen wir von den Literaturtheoretikern des 13. Jhs., Snorri und Ólafr Hvîtaskald. Er bezeichnet ganz allgemein einen Wechsel der metaphorischen Vorstellungen, die den Grundwörtern der Kenningar zu grunde liegen. LIE reiht dieses Stilphänomen dem Begriff der 'Katachrese' ein und versucht gegen Snorri (und die klassischen Poetiker, die gleichfalls solche Stilverfehlungen tadeln) eine positive Würdigung des *nykrat* als Streben nach vergrößerter Ausdrucksintensität zu geben.

"Anstelle sie rationalistisch-formalistisch als abscheuliche Ausartungen von jedem gesunden poetischen Geschmack (die plastisch-organisch durchgeführte Metapherbildung, die "Allegorien") aufzufassen, wie es die meisten Skaldenforscher, mit Snorri an der Spitze, getan haben, sollte man fürs erste ein wenig von der Geschmeidigkeit einer primitiven, mythenschaffenden Phantasie in ihnen fühlen, und zum zweiten unmittelbar in ihnen ein wenig

den ästhetischen Eindruck empfangen, den ein kraftvolles und bedeutungsgesättigtes Linienspiel in einem der Natur trotzenden expressionistischen Kunstwerk geben kann." (ebd. S.49)[23]

Und nun zeigt LIE, wie stark vom *nykrat* geprägt der Stil Bragis sei, indem er die Kenningar für die Midgardschlange nebeneinander stellt. Und er stellt die Frage: "Sollen wir so ohne weiters Snorris Auffassung dieser Art Stilphänomen zu unserer machen, und hier kategorisch erklären, daß *þat þykkir spilla*?" Hier liegt jedoch ein Irrtum LIEs, und nicht nur LIEs, sondern auch etlicher anderer Skaldenforscher vor, die den Stil der älteren Skalden als *nykrat* bezeichnen. Liest man nämlich aufmerksam, was Snorri und Ólafr Hvítaskald in bezug auf das *nykrat* ausführten, so erkennt man, daß die beiden Theoretiker der Skaldenkunst nur dann von *nykrat* sprechen, wenn ein Metapherwechsel innerhalb einer Strophe vorliegt. Und es läßt sich zeigen, daß auch die älteren Skalden ein *nykrat* fast immer vermieden haben[24].

Fassen wir zusammen: Obwohl die skaldische Sprache für uns durch den Ersatzcharakter der Kenning, deren Ausführlichkeit und die Wortfolge einen 'unnatürlichen' Eindruck macht, ist die sprachliche Gestaltung doch in manchen Punkten der 'Natur' unterworfen. Ob die starken Kontrastwirkungen der Kenning sie in der Tat in die dämonisch-magische, apotropäische Sphäre versetzen und sie so zu einem Gegenstück zu der bildenden Kunst machen, ist schwer nachzuweisen. Es gibt hier nicht viel zu argumentieren. Wohl aber können noch andere Gründe als die magische, apotropäische Wirkung für die Verwendung der Kenningar angeführt werden, wovon im folgenden die Rede sein wird. Man sollte auch beherzigen, was G. WEISE in seiner Kritik an WORRINGER ausführt[25] (von letzterem ging übrigens auch LIE aus und er hat ihn vielleicht zu seiner Deutung der beiden Stile als dämonisch-magisch und apotropäisch angeregt): Man dürfe nicht allzu schnell von Äußerungen abstrakter, sich nicht den organischen Bildungsgesetzen der Wirklichkeit unterordnender Kunst auf metyphysische Erregung schließen. "Sowohl in der abstrakten Formgebung schlechthin wie in den auf abstrakter Grundlage gewonnenen Bewegungsimpulsen mag sich ebenso oft ein psychisches Ausdrucksringen (im engeren Sinne) wie der mehr dekorative Trieb einer verkünstelnden Schnörkelbildung geltend machen." (Ebd. S.234)

Im Anschluß an seine Gegenüberstellung von Schilddichtung und (erschlossener) Schildmalerei versucht LIE eine parallele Entwicklung in beiden Künsten nachzuweisen. In beiden siegte die von Süden eindringende naturalistische Haltung, im wikingzeitlichen Tierornament symbolhaft im Greiftier und Jellingetier, in der Skaldendichtung durch eine größere, natürliche Plastik der Bildsprache, wobei LIE auf die Linie Bragi - Egill - Sighvat verweist. Die Quelle für diese gemeinsame Entwicklung sieht er darin, daß die Bilddichtung sich an einem Punkt eng mit den bildenden Künsten verband, in der Schilddichtung nämlich, und von daher sei es selbstverständlich, daß diese der Entwicklung der bildenen Künste folgte. Man könnte diese Ansicht teilen, wenn es vorstellbar wäre, daß immer wieder neue Schilddichtungen nach neuen Schilden entstanden. Aber sehen wir einerseits die erhaltenen Strophen von Egils Schilddichtungen an, so müssen wir zugeben, daß hier ein "dunkler" Stil seine Triumphe feiert und keineswegs größere Natürlichkeit herrscht. Dort, wo wir durch kenningartige Metaphern wie 'Versteck des Verstandes' (St.1) oder Satzmetaphern wie 'Ich trage den Met Odins an die Tische der Angeln' (d.h. 'ich bringe den Angeln ein Gedicht') (Hfl.2) den Eindruck größerer Natürlichkeit gewinnen, sind es Gedichte mit neuen, vermutlich doch vom Süden her beeinflußten Reimen, sind es Gedichte, in denen der Dichter - undenkbar in früheren Zeiten - sein persönliches Gefühl sprechen läßt.

Dazu kommt noch eine andere Schwierigkeit: LIE hat angenommen, daß die Schilddichtung als Gegenstück zu der figuralen Bildkunst entstanden sei. Die Entwicklung zu größerer Natürlichkeit läßt sich im figuralen Stil nicht nachweisen - soweit die wenigen Denkmäler ausreichen, wird man eher eine gewisse Konstanz feststellen. Wie aber konnte die Tierornamentik plötzlich so großen Einfluß auf den Skaldenstil gewinnen, daß sie ihn auf ihre Entwicklung gewissermaßen mitnahm? Einer gemeinsamen Entwicklung der beiden Künste unter dem Einfluß der südlichen, kontinentalen Kultur wird man gewiß beistimmen, wenn damit gemeint ist, daß jede von beiden Künsten in ihrer Weise beeinflußt wurde. Aber eine sekundäre Beeinflussung über die bildende Kunst scheint mir denn doch zu unwahrscheinlich. Selbst wenn die Skaldendichtung in der Schilddichtung eine größere Nähe zur bildenden Kunst hatte, und vielleicht sogar ihre Ursprünge

dort liegen, so gab es denn doch bereits im 9. Jh. das Preislied und vielleicht auch die Einzelstrophe, die Lausavísa, die nicht mehr in solcher Nähe zur Bilddichtung standen, aber ebenso wie diese das Ihre zur Weiterentwicklung beitrugen.

H. LIE hat durch seine Gegenüberstellung der beiden Kunstgattungen den Blick für manche Gegebenheit geöffnet, die vorher nicht so deutliche sichtbar war: das gilt für die Aufdeckung der archaischen Stilzüge in beiden Kunstgattungen, die noch nie so ausdrücklich hervorgehoben und bewertet wurden. Er hat hier manches von seinem verdienstvollen Aufsatz über Natur und Unnatur in der Skaldendichtung[26] vorausgenommen. Wenn aber seine Gegenüberstellung von Dichtung und bildender Kunst dazu führt, daß die Dichtung in gewisser Hinsicht zu einem Anhängsel der Bildkunst wird, kann man ihm doch schwer folgen, da die angegebenen Gründe für diese Rolle der Dichtkunst m.E. nicht ausreichen und auch der Fülle der Erscheinungen in diesem Bereich nicht gerecht werden. Was die Zusammenhänge mit der figuralen Kunst betrifft, so sind - abgesehen von den rein inhaltlichen Bezügen - die von LIE aufgestellten Stileigentümlichkeiten (Ideoplastik, Klangmalerei, Attribution, moralische Perspektive) in der Skaldendichtung durch Entsprechungen in der Tat zu belegen, was im folgenden zu zeigen sein wird. Da sie aber nicht nur in Schilddichtungen auftreten, werden wir nicht ein kausales Verhältnis zwischen diesen Künsten annehmen, sondern feststellen, daß sich verschiedene archaische Stileigenheiten in den einzelnen Künsten in ihrer Weise verwirklichen.

Der folgende Vergleich fußt im wesentlichen auf A. HEUSLER und versucht, HEUSLERs eher assoziativ gegebene Vergleichspunkte zu vertiefen und durch einige neue zu ergänzen[27].

Eine der ersten Entsprechungen von Skaldendichtung und Tierornamentik, die festgestellt wurden, war die des ungewöhnlichen Satzbaues einerseits und der Verflochtenheit und unnatürlichen Haltung des Tierleibes in der Ornamentik anderseits[28]. So wie die Glieder der Tiere einander umschlingen, ja wie sie in manchen Fällen sogar den Zusammenhang mit dem Rumpf verlieren, so seien die Satzglieder miteinander verschlungen und z.T. auseinandergerissen. Dieser Vergleich baut auf der Vorstellung des Satzes als einer linearen Erscheinung auf, wobei man sich das, was man "normale" oder "natürliche" Wortfolge (die meist dem Satzbau des Prosastiles entspricht) als eine Linie vorstellt. Hier hat uns

unser "Schreibe- und Lesezeitalter" eine nicht der Wirklichkeit entsprechende Vorstellung vermittelt. Denn der Satz ist ein Netz von weiteren und engeren Beziehungen der Satzglieder untereinander. Eine ("gedachte") Linie kommt erst dann zustande, wenn man (wie in Prosa üblich) Satzglieder mit engerer Bindung nahe zusammenrückt, solche mit weitläufigen Bindungen weiter von einander entfernt. Dabei gibt es auch in "normaler" Wortfolge durchaus Fälle, in denen zusammengehörige Worte weiter getrennt sind. Man denke nur, daß im Deutschen das Verbum in Nebensätzen am Schluß steht; jeder Relativsatz sprengt Beziehungen. So kann man nicht einmal den einfachsten Satz wie eine Linie von Wort zu Wort verstehen, oft kommt erst durch ein Wort am Satzende Sinn in den ganzen Satz. Das erfordert aber, daß uns alle Worte noch präsent sind. W. MOHR[29] hat von diesen Überlegungen her einen für die Interpretation und ästhetische Wertung sehr fruchtbaren Begriff vorgeschlagen: den Terminus 'Erledigung'. Er geht dabei vom Hörer des Satzes aus, der Wort für Wort aufnimmt, und so lange in Spannung bleibt, bis alles syntaktisch Wichtige "erledigt" ist. Also bleibt z.B. das Subjekt des Satzes solange als "unerledigtes" Spannungsmoment bestehen, bis das Verbum gefallen ist.

Die "natürliche" Wortfolge ist dadurch gekennzeichnet, daß die entstehenden Spannungen gering sind, einmal weil hier nah Zusammengehörendes meist eng nebeneinander steht, und weil die auftretenden Spannungen vertraut sind, da sie sozusagen zu den Normen der Syntax gehören. Das, was das Verständnis der Skaldendichtung erschwert und sie für uns "unnatürlich" verschlungen erscheinen läßt, ist die Tatsache, daß gerade nah Zusammengehörendes wie z.B. die Glieder einer Kenning, die so wohl von der inhaltlichen Seite als auch von ihrer Struktur als Genetivverbindung eng zusammen gehörten, nun voneinander getrennt sind. Der Effekt ist eine starke Spannung vom ersten Bestandteil einer Kenning an, bis alle Glieder vorhanden sind, und somit auch erst der Sinn des Ganzen. Und mit dieser Spannung ist auch eine starke Hervorhebung dieses Satzteils verbunden. Ein Gedicht hören, heißt also nicht, von einem Wort zum anderen zu gehen, sondern ein Betrachten der ganzen Strophe. Wir, die wir Skaldendichtung ja nur mehr lesen, also beliebig oft zum Anfang zurückkehren können, sind dann geneigt, es für unmöglich zu halten, daß man

eine solche Strophe vom bloßen Hören her verstehen könnte. Aber dem Kundigen der Wikingerzeit halfen zwei Dinge: ein sicher wesentlich besseres akustisches Gedächtnis, als es das unsere ist, und ein Kenningsystem, das es ihm ermöglichte, ahnend vorauszunehmen, was folgen sollte. Doch davon soll später die Rede sein.

An einem Beispiel - die Eingangsstrophe von Bragis Ragnarsdrâpa - soll nun gezeigt werden, wie dieses Aufbewahren, das rückwirkende Verstehen aufzufassen ist:

Vilið Hrafnketill heyra
hvê hreingrôit steini
Þrúðar skalk ok þengil
þjófs · ilja blað leyfa.

Die erste Zeile ist ganz eindeutig, - 'Wollt Ihr, Hrafnketill, hören' - *hvê* 'wie' kündigt einen Nebensatz an. *Hreingrôit steini* 'schön bewachsen mit Farbe' läßt uns zunächst ratlos, wir erkennen es nur als Attribut zu einem nachfolgenden Neutrum. *Þrúðar* 'der Thrud' vergrößert die Spannung, dann erkennen wir ein Hilfszeitwort und einen Fürsten *þengil* als Objekt einer Handlung: die Menge des Unerledigten und damit die Spannung ist sehr groß geworden. Und nun kommt das erste Begreifen: *þjófs* 'des Diebes' wird vom Mythenkundigen gleich mit *Þrúðar* kombiniert zu 'Riese', das aber noch immer im Dunkel bleibt, *ilja blað* 'das Blatt der Fußsohlen', das gleich anschließt, bringt die Erklärung für 'Riese'[30] und zugleich auch endlich das gesuchte Nomen zu *hreingrôit steini*. Diese beiden Worte haben am längsten auf Erledigung warten müssen: aber die Spannung, unter der sie standen, hat sie hervorgehoben, und hat zugleich hervorgehoben, wie schön der Schild ist, den der Dichter als Geschenk erhalten hat und nun preisend beschreiben will.

Wo aber liegt nun eigentlich der Vergleich mit der Tierornamentik? (Vgl. dazu etwa Abb. 8) Einmal in der Art und Weise, wie der Betrachter an das Kunstwerk herantritt: Skaldendichtung sowie Tierornamentik sind Kunstwerke, die sich niemals in einem ersten Blick erfassen lassen. Sie erschließen sich nur einem geduldigen Beschauer. Ebensowenig wie man die Skaldendichtung in einem fortlaufenden Verstehen von Wort zu Wort erfassen kann, kann man in der Tierornamentik das Tier erfassen, wenn man - übertrieben gesprochen - links oben beginnt und rechts unten aufhören will. Auch hier gibt es die Spannung zwischen "verstandenen" Linien (also solchen, die man als einen bestimmten Bestandteil des Tierkörpers erkannt hat) und solchen, die noch unbestimmt sind. Man beginnt bei einem Körperteil, der gewissermaßen aus dem Ornament herausspringt, weil man ihn erkannt hat (es ist häufig der Kopf des Tieres), und von da aus geht man immer weiter. Je größer der Anteil der gedeuteten Linien ist, umso deutlicher werden die restlichen. Und auch hier, wie in der Skaldendichtung, hilft die Erfahrung: Je öfter man diese Sprach- und Tierornamente studiert hat, umso sicherer wird der Blick, und umso schneller gelingt die Erfassung des Ganzen.

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Künste liegt im Wesen des Kunstwerks selbst, und zwar darin, daß etwas - Satz oder Tierkörper - sich dem Betrachter als abweichend von der "natürlichen" Anordnung präsentiert. "Natürlich" ist im einen Fall die übliche Satzstellung, im andern die Haltung des Tierkörpers, wie man sie oft und oft gesehen hat. Es ist also weniger die Verflochtenheit, als das Abweichen von dem, was man auf Grund der eigenen Erfahrung, sei es im sprachlichen Bereich, sei es in dem der umgebenden Wirklichkeit, erwartet. Diesen Effekt kann man als Verfremdung bezeichnen. Diese Verfremdung hat aber ihren Zweck und ihr Ziel nicht in sich. Sie zwingt den Betrachter durch geduldiges Hinsehen aus dem scheinbar Ungeordneten die Ordnung - den Satz mit seinem Sinngehalt, den Tierkörper mit all seinen Gliedern - entstehen zu lassen. Und die Verfremdung kommt sowohl in der skaldischen Dichtung wie in der Tierornamentik dadurch zustande, daß Satzbau resp. Tierkörper einem ihnen fremden Prinzip unterworfen sind. In der Dichtung sind es ein strenges Metrum und eine Fülle von Reimanforderungen, die die Worte offensichtlich an ihren Platz bannen und die als "unnatürlich" empfundene Wortstellung hervorzurufen scheinen. Und in der bildenden Kunst sind es die Prinzipien der Ornamentkunst, denen ein organischer Körper unterworfen wird. Die Strophe der Skaldendichtung entspricht dann in gewisser Weise der Fläche im Tierornament: Beides sind Räume, die mit dem Ornament gefüllt werden müssen. Das mag zunächst für die Skaldenstrophe nicht so sehr einleuchten, wenn man aber mit ihr, deren Silbenanzahl festgelegt ist, die ursprüngliche Freiheit der germanischen Langzeile vergleicht,

Senkungen beliebig zu füllen oder nicht zu füllen, dann liegt einem der Gedanke des "horror vacui", den man der Tierornamentik nachsagt, schon näher.

Dennoch wäre es nicht angemessen, in den Prinzipien von Metrum und Reim einerseits und ornamentaler Gesetzlichkeit anderseits die Ursache der "Unnatur" sehen zu wollen. Wenn nicht der Wille zur Verfremdung, die Absicht, den Betrachter von seiner Erfahrungswelt zu lösen, da gewesen wäre - was hätte den Künstler zwingen können, seine Gegenstände in dieser Weise einem fremden Prinzip unterzuordnen und sie in gewisser Hinsicht zu deformieren?

Es könnte naheliegen, in der Tierornamentik an ein Bannen von dämonischen Mächten, an ein Bannen des Tieres zu denken. Und wenn man an die enge Beziehung von Sprache und Realität denkt, wie sie uns etwa der Zauberspruch für diese Zeit ahnen läßt, könnte man geneigt sein, in dieser Unterwerfung der Sprache oder des Tierkörpers unter diese ihnen fremden Gesetzlichkeiten einen Versuch des Menschen zu ahnen, diese Wirklichkeiten durch die Kunst in Fesseln zu legen. Aber Gewißheit ist hier kaum zu erlangen und es hat mehr Wahrscheinlichkeit für sich, den formalen Ursprung solcher Sprach- und Ornamentkunst in der Magie zu suchen, als sie insgesamt diesen Bestrebungen zuzuordnen. Die uns überlieferten Zeugnisse der Skaldenkunst sind nicht mehr sakrale Kunst, aber die Skaldenkunst als solche kann vieles aus einer sakral-magischen Kunst übernommen haben[31].

Soviel zum Vergleich des skaldischen Satzbaues mit dem Tierornament. Eine zweite sehr typische Eigenart der Skaldendichtung ist die Kenning. Obwohl viel weniger auf Gemeinsamkeiten dieser Stilfigur mit der Tierornamentik hingewiesen wurde[32], gibt es auch hier bei eingehenderer Betrachtung gemeinsame Stilzüge.

Der erste, der sich ausführlicher zur Äquivalenz von Tierornament und Kenning geäußert hat, war L. MITTNER[33]. Er zieht die Tierornamentik in den Kreis seiner Untersuchungen zur Kenning, weil "sie ihrem Wesen und ihren Formen nach oft sehr genau dem eigentümlichsten Stilmittel der altgermanischen Dichtersprache, der Kenning, entspricht". (ebd. S.67). Diesen Satz, der sich in seiner Allgemeinheit sicher nicht halten läßt, versucht er durch eine Reihe von Einzelaspekten zu belegen, die aber nicht überzeugen.

So meint er, entspräche es "ganz der Kenningtechnik, wenn solche schematischen Körperteile miteinander verwechselt werden, wenn z.B. ein birnenförmiger Schenkel mit dem dazugehörigen Kreis den Rahmen des Auges und das Auge ersetzt." (ebd. S.69). Hier dürfte ein Irrtum des Verfassers vorliegen: Es ist anzunehmen, daß er an gleiche oder ähnliche ornamentale Gestaltung der Gliedmaßen denkt. Aber das ist in keiner Weise Verwechslung, es gibt kennzeichnende Unterschiede, die Verwechslung ausschließen[34]. Was aber soll dabei der Kenningtechnik entsprechen? Denkt MITTNER daran, daß man mit demselben Grundwort verschiedene Kenningar bilden kann? z.B. mit *máni* (Mond): *ennis innmáni* (Innenmond der Stirne = Auge) und *Ræs reiðar máni* (Mond des Wagen des Ræ = Mond des Schiffes = Schild). Hier liegt aber keine Verwechslung vor. Oder denkt MITTNER an Kenningar, die auf zweierlei Art gedeutet werden können, wie etwa *Svǫlnis éla sól* (Sonne des Sturmes des Svǫlnir = Sonne des Kampfes = Schild oder Schwert), wo erst der Zusammenhang ergibt, was die Kenning wiedergeben soll[35]. Das aber wäre eine zufällige Erscheinung, hier von Kenningtechnik zu sprechen, ist nicht angemessen.

Auch MITTNERs zweite Parallele trifft nicht die Kenning in ihrem Wesen. Er vergleicht zwei symmetrisch ineinander verflochtene Tiere, von denen eines den Kopf oben hat, das andere unten (z.B. Platte von Schonen, s. dazu Abb.10). Diese Technik führe zu "Vexierbildern, die von oben und unten gesehen sich gleich bleiben; damit lassen sich entgegengesetzte Parallelkenninge etwa 'Heidefisch' und 'Meerschlange' vergleichen." (ebd. S.70). Die Kenningar spielen zwar gerne mit dem Austausch der Lebensbereiche, vgl. etwa *hlíðar þang* (Tang des Abhanges = Wald), aber um ein wirkliches Äquivalent zu bilden, müßten diese Kenningar auch in einer Strophe verwendet werden. Es geht nicht an, ein konkretes Kunstwerk mit einem System von Kunstmitteln zu vergleichen. So wie aber solche "Vexierbilder", also symmetrische Ornamente Einzelfälle sind, läßt sich auch ein Einzelfall vergleichen, der etwas aus der Kenningtechnik wegführt ins Wortspiel: Snorri erläutert in seinem Háttatal an der 10. Strophe einen Strophentyp, den er *rehvǫrf* (Fuchsschliche) nennt. Es geht dabei darum, für jede Verszeile gegensätzliche Wortpaare zusammenzustellen. Der Beginn von Snorris Strophe lautet: *Síks glóðar verr sœkir* ('Der Angreifer der Glut des Meers wahrt...' = 'der freigebige Fürst wahrt'). Die Gegensatzpaare sind: *síks* und *glóðar*, *verr* und *sœkir*. (SnE I,662). Das könnte man m.E. mit einer solchen Platte wie der von Schonen eher vergleichen. Aber abgesehen davon, daß die Verschlingung von Tieren typisch ist für Stil II, der zeitlich weit vor jeder bezeugten Skaldendichtung liegt, handelt es sich um individuelle künstlerische Einfälle, aus denen man keine prinzipiellen Schlüsse ziehen kann.

Was aber MITTNER sehr gut erkannt hat, ist, daß Tierornamentik sowie die Kenningtechnik zu einer "geheimen Zeichensprache für Eingeweihte" (ebd. S.69) wird. (S. dazu u. S.464).

Im folgenden soll ein neuer Versuch gemacht werden, Gemeinsamkeiten in der Stilisierung der Kenning und der der ornamentalen Tiergestalt aufzuweisen.

Eines der typischen Kennzeichen der Tierornamentik, die SALIN nie müde wird zu betonen[36], ist die Liebe zum Detail, das mit Hingabe und unter Vernachlässigung der Gesamtgestalt ausgeführt wird. Besonders Stil III kann sich nicht genug tun an Auffächerung und Zutaten der Gliedmaßen, bis die Gesamtgestalt letzten Endes nicht mehr erkennbar ist. SALIN hatte eigentlich nur eine negative Begründung dafür gefunden: "das Unvermögen der alten Germanen, die Hauptsache von der Nebensache zu trennen , die

Details dem Ganzen unterzuordnen" (S. V); die "Unfähigkeit... plastisch zu sehen; wie alle weniger entwickelten Naturen hatte er mehr Auge für die Details". Diese Beurteilung, der man den klassischen Standpunkt ansieht, ist nicht gerecht.[37] Es ist nicht nur die Willkür, die dem Detail seinen Ort und sein Maß zuweist, es sind vielmehr die Erfordernisse des Ornaments, die die Behandlung des Details leitet - und so entstehen zauberhaft elegante Muster und Linien (siehe Abb. 11). MITTNER sieht mit Recht in dieser Ornamentik "einen bewußten Verzicht auf jedes objektive Maß..., wodurch die Ornamentik, der scheinbar lose angefügte, rein zufällige Schmuck zum eigentliche Inhalt des Kunstwerkes wird." (S.66). Er bietet auch eine höchst bemerkenswerte Interpretation für dieses Überwiegen der Gliedmaßen gegenüber dem Körper: "Der Körperteil wird zur Hauptsache, denn nur er drückt die Funktion des tierischen Körpers aus." (S.68).

Die Skaldendichtung kann mit einer ganz ähnlichen Liebe zum Detail aufwarten. Auch hier geht die Tendenz dahin, den Gesamtzusammenhang der Gestaltung des Details zu opfern. Abgesehen von der Kunstfertigkeit des Metrums und des Reimschemas, die bei unserer Wertung dieser Kunst immer zu kurz kommen, weil der Klang der Skaldendichtung mit ihrem Vortrag für immer verklungen ist, ist es die Gestaltung der Umschreibung, der Kenning, der der Künstler seine ganze Kraft widmet. Deshalb hat die Skaldendichtung für den, der nur auf ihren Inhalt sieht, etwas ungeheuer Eintöniges. So eintönig wie der Inhalt der Tierornamentik: Denn was stellt sie dar? Tiere, Tiere und wieder Tiere. Nur wer mit liebevoller Geduld den einzelnen Linien nachgeht, mit Entdeckerfreude das Entstehen einer sinnvollen Ordnung aus einem zunächst sinnfreien Ornament verfolgt, wird den beiden Künsten gerecht. Den Skalden bietet die Kenning eine einmalige Gelegenheit zur Ausgestaltung des Details. Die Möglichkeit durch Umschreibung des Bestimmungswortes eine Umschreibung zu einer Kette von Umschreibungen - *rekit* wie es Snorri nennt - auszugestalten, entspricht in mancher Hinsicht der Art der ornamentalen Ausformung der Tierglieder in Stil III. So wie der Tierfuß sich in einzelne Sporne, Ausläufer und Fortsätze aufspaltet, die in gewisser Weise dann ein Eigenleben führen, so wachsen aus einer zweigliedrigen Kenning immer neue Glieder hervor, die recht unabhängig von einander sind. Dafür ein Beispiel: *nausta blakks hlémána gífrs drífu gimslǿngvir: nausta blakkr* ('Rappe des Schiffsschuppen'): Schiff; *hlémáni* ('Schutzmond') des Schiffes: Schild; *gífr* ('Troll') des Schildes: Axt; *drífa* ('Schneetreiben') der Axt: Kampf; *gim* ('Feuer') des Kampfes: Schwert; *slǿngvir* ('Schleuderer') der Axt: Krieger[38]. Kenningar von solcher Länge sind allerdings eine große Seltenheit.

So wie der bildende Künstler in der Ausgestaltung des Details keine Rücksicht auf die Gesamtgestalt nimmt, so wenig kümmert sich im allgemeinen der Skalde um den Satzinhalt[39]. Freilich hat die Anforderung an die Verständlichkeit die Skaldendichtung davor bewahrt, sich ganz ins sprachliche Ornament aufzulösen, wie es in der Tierornamentik geschehen ist (Vgl. dazu Abb.9). Oder gab es solche Versuche und hat die Überlieferung sie verworfen? Anders als die materielle Kunst ist ja die mündlich überlieferte Kunst dem Wertmaßstab späterer Generationen ausgeliefert.

Aber ist es nur das Sich-Vergessen im Detail, die Freude an der Ausgestaltung, die diese Kunst prägt? Daß es die Fähigkeit zu einigermaßen naturalistischer und figuraler Darstellung gab, zeigen uns andere Funde. Textabb.1 zeigt ein recht naturgetreues Pferd, das auf der Rückseite einer Fibel von Jarlsberg und Larvik Amt Norwegen, die mit Tierornamenten verziert ist, stammt. Soweit man sehen kann, sind es in der Tierornamentik die Anforderungen der ornamentalen Gesetzlichkeiten, die die Ausgestaltung des Details bestimmen. Analog müßte man in der Dichtung sagen, es sind die Anforderungen des Metrums und die Reimgesetze, die die Ausgestaltung der Kenning bedingen. Und diese Meinung ist auch tatsächlich vertreten worden[40]. Bis zu einem gewissen Grad hat das bestimmt seine Richtigkeit. Wäre das aber der einzige Grund für die Ausgestaltung der Kenningar, wäre die Analogie zur Tierornamentik perfekt. Aber hier stoßen wir auf die charakteristische Inkongruenz von bildender Kunst und Sprachkunst. Sprache hat nicht nur eine Seite, die lautliche. Dieser entspricht die Ausgestaltung der Kenningar nach den Gesetzen des Reims und des Versmaßes. Sprache hat auch eine inhaltliche Seite: und auch sie ist für die Gestaltung der Kenning maßgebend.



Textabb. 1

Es ist hier nicht der Ort, den Bezügen der Kenning zu Inhalt und Gehalt der Dichtung nachzugehen. Es seien nur einige andeutende Beispiele genannt: Wenn in der Schilderung des Kampfes in der Burg des Jǫrmunrek, der Fürst als Verwandter des *Randvér (Randvés hǫfuðniðr*, Rdr.3) umschrieben wird, entspricht dies einmal einem sehr häufigen Kenningtyp (*viðkenning*). Es erfüllt zugleich die Aufgabe, mit dem Anlaut von *Randvés* den Hauptstab zu stellen. Darüber hinaus jedoch ist es eine Anspielung auf die Ursache des Kampfes: Jǫrmunreks Verbrechen an seiner Frau und seinem Sohn *Randvér*. Und wenn in derselben Strophe die Rächer, *Hamðir* und *Sǫrli*, als die Brüder *Erps* bezeichnet werden, jenes Halbbruders, den sie getötet haben, ohne den sie aber auch die Rache nicht ausführen können, dann ist in der Nennung dieses Namens das tragische Ende des Rachezuges angedeutet. Die Kenning erfüllt hier auf knappste Art die Aufgabe der epischen Vorausdeutung. Auch innerhalb des Gedichts kann die Kenning Bezüge aufnehmen: In Str.3 der Ragnarsdrápa wird der Kampf, den die rächenden Brüder entfachen *sverða flaum* ('Strom der Schwerter') genannt - in Str.6 wird der Krieger (Jǫrmunrek selbst?), der die beiden Brüder steinigen läßt, als *stála flaums stǫkkvir* ('der den Strom der Schwerter zum Stehen bringt') bezeichnet. Und obwohl alle drei Wörter der Kenning im Stabreimsystem der Strophe stehen und die Kenning selbst in keiner Weise vom allgemein Üblichen abweicht, ist der Bezug zur ersten Kenning nicht zu übersehen.

Ein letztes Beispiel aus einem anderen Gedicht: Þjóðolfr ór Hvíni schildert in seinem Gedicht, Haustlǫng, einen der bösen Streiche, die Loki den Asen spielte. Dieser zwiespältige Gott ließ sich unvorsichtigerweise in einen Streit mit einem Riesen ein und, um mit dem Leben davonzukommen, muß er diesem versprechen, ihm die Göttin Iðunn in die Riesenwelt zu bringen. Das bedeutet eine Katastrophe für die Asenwelt, denn ohne diese Göttin sind die Asen dem Altern ausgeliefert. Der Dichter gibt in den Umschreibungen für Loki eine deutliche Bewertung im Hinblick auf das Erzählte: Er nennt ihn mehrmals den "lieben Freund des Hœnir" (Str.3,7,12). Für den Kenner der Mythologie eine recht ironische Anspielung: Von Hœnir heißt es, er habe immer geschwiegen. Aus Andeutungen in anderen Zusammenhängen[41] läßt sich erschließen, daß Hœnir als ein Gegensatz zu dem ungestümen und unüberlegten Loki aufzufassen ist. Er vertrat die Tugenden des *þagalt* und *hugalt*, wie sie in Strophe 15 der Hávamál gepriesen werden. Deutlicher wird die Anspielung in Str.5: dort nennt ihn Þjóðolfr *"bragðvíss ósvífrandi ása"* ('den harten Feind der Asen, der sich auf schnelle und listige Taten versteht') d.h. dessen übereiltes Handeln zum Unheil für die Asen ausschlägt. Als das Unglück über Loki hereingebrochen ist, als er an der Stange, mit der er nach dem Adler-Riesen geschlagen hat, festklebt und am Erdboden dahingeschleift wird, da nennt ihn der Dichter wieder: den lieben Freund des Hœnir (Str.7) und den 'weisen Gott' (Str.8).

Freilich hat nicht jede Kenning solche Bezüge, und oft werden wir sie nicht mehr aufdecken können, weil wir nicht mehr den kulturellen und politischen Horizont dieser Zeit haben. Diese wenigen Beispiele sollten nur zeigen, daß an der Kenning auch inhaltliche Aspekte zu berücksichtigen sind. In diesen inhaltlichen Bezügen und Andeutungen und in der Fähigkeit der Kenning, durch die Metapher die Welt einzubeziehen, bietet sich dem Dichter die Möglichkeit, ganz in der Gestaltung einer Kenning aufzugehen und so den Gesamtzusammenhang zu vernachlässigen. Diese Tendenz zeigt sich in größerem Ausmaß erst später, aber schon die öfters erwähnte Kenning Bragis für die Midgardschlange mit ihren Adjektiven weist in diese Richtung: "der häßliche Riemen des Weges des Vorderstevens, der auf beiden Seiten Ruder hat" (Rdr.17). Ein schönes Beispiel ist auch die liebevolle Ausgestaltung der Umschreibung für die Silber schenkenden Fürsten in Egils Lausavísa 41 *"þeir es... heglðu mér hauks háfjǫll digulsnjávi* ('die, welche mir die Hochgebirge der Falken [=Arme] mit dem Schnee des Schmelztiegels [=Silber] behagelten). Es ist wieder das sich Hingeben an die Einzelvorstellung, wenn Egill in derselben Strophe vom Meer als dem 'mit Inseln beschlagenen Gürtel der Erde' spricht. Dieser Gestaltung in sog. *Nýgervingar* entspricht die sorgfältige Ausgestaltung langer Kenningketten, in denen eine ganze Reihe von Vorstellungen aufeinanderbezogen werden und zur Sprache kommen (Vgl.o.S.465). In seiner Begeisterung geht der Dichter bei der Gestaltung der Kenning von einer Umschreibung zur anderen, ohne auf den Gesamtzusammenhang oder auch nur die inhaltliche Einheit der Kenning selbst Rücksicht zu nehmen.

Dieses Herausragen der Kenning aus dem Kontext einer einmaligen konkreten Situation führt uns zum zweiten Gesichtspunkt,

unter dem sich eine Übereinstimmung von Skaldendichtung und Tierornamentik erblicken läßt: Die Tendenz zu den Allgemeinbegriffen. Die Tierornamentik stellt kein bestimmtes Tier dar. Das Dargestellte ist weder als Pferd, noch als Raubtier, noch als Schlange erkennbar. Es ist "das Tier" mit Rachen, Augen, Rumpf und Gliedmaßen[42]. Dieses Tier steht auch nicht in einer bestimmten Situation. Obwohl man in den ersten Stilepochen noch den Eindruck des Kauerns haben konnte, läßt jedenfalls Stil III, und um diesen geht es hier, keine Deutung in irgendeiner Richtung zu. Und auch die Einzelgliedmaßen sind dieser Verallgemeinerung unterworfen. Vom konkreten Tierfuß führt dieser Weg über den allgemeinen Begriff 'Fuß' zur ornamentalen Gestaltung desselben.

Die Skaldendichtung stellt zwar bestimmte Ereignisse dar: es sind mythologische und historische. In den Preisliedern, die ganz bestimmte Taten, meist Schlachten des Fürsten feiern, sind aber die Hinweise auf die konkrete historische Situation total verschwunden, sodaß diese Preislieder nur schwer als historische Quellen verwendet werden können. Was gepriesen wird, ist 'der Fürst', und die Vermutung, daß Egill sein Gedicht Hǫfuðlausn - ein Meisterstück an Verallgemeinerung - zuerst für König Aðalstein von England gedichtet und erst später für Eirik Blutaxt durch einige wenige Abänderungen umgearbeitet hat[43], ist nicht so abwegig, wie sie auf den ersten Blick aussieht. Freilich ist eine strikte Beweisführung hier sehr schwer.

In der Skaldendichtung finden wir diese Tendenz zur Verallgemeinerung in verschiedenen Bereichen: So wird eine Person in einer für sie typischen Handlung "verewigt", auch wenn diese der konkreten, augenblicklichen Situation widerspricht. So ist ein König ein *baugbroti*, ein 'Ringbrecher', auch wenn er gerade kämpft, und wiederum ist er ein 'Wolfsfütterer', auch wenn er gerade auf seinem Thron sitzt. Es ist nicht nur Einfallslosigkeit, gedankenlose Schablone oder Reimzwang, die dem Dichter diese Widersprüche auf die Lippen bringen. Ja, es scheint, als hätten die Dichter diese Gegensätze sogar gesucht, um über die konkrete, geschilderte Situation hinaus in eine überzeitliche Sphäre zu gelangen. Man könnte in diesen Widersprüchen den Versuch sehen, im Handelnden des Augenblicks 'den König' oder 'die Frau' schlechthin, den Typus also, zur Erscheinung zu bringen.

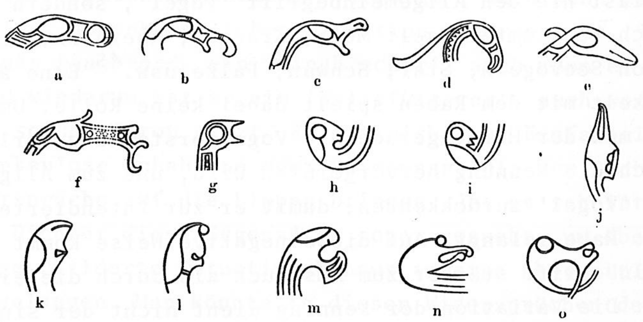
Hier könnte man das, was LIE das ideoplastische und attributive Moment der darstellenden Kunst genannt hat (s.o.S.454), mit der Skaldendichtung vergleichen: Wichtig für die Kenning ist das Wissen um das Wesen des Gegenstandes oder der Person, nicht die augenblickliche Erscheinung. Eine Göttergestalt, die mit ihrem Attribut dargestellt ist (Thor mit seinem Hammer, z.B.), obwohl dieses in der konkreten Situation keine Rolle spielt, das Epitheton ornans in der Epik, und ein König, der mitten im Kampfgetümmel ein 'Ringbrecher' ist - das alles steht auf einer Ebene: Jeweils wird die konkrete Situation unterbrochen um eines überzeitlichen Typus willen.

Und weiters zeigt sich diese Tendenz zum Allgemeinen paradoxerweise in der Variation. Unter 'Variation' wird nicht die Stilfigur, wie sie z.B. für den Hakenstil der ags. Buchepik typisch ist, verstanden. Vielmehr ist die Erscheinung gemeint, daß die Glieder der Kenning durch Synonyma, aber auch Teilbegriffe oder ähnliche Begriffe ersetzt werden können[44]. Es hat den Anschein, und es wurde auch von etlichen Forschern behauptet, die Variation diene gerade dazu, um von den Allgemeinbegriffen ins Konkrete wegzuführen. Es wurde angenommen, die Variation diene der Anschaulichkeit, der Sinnlichkeit. Bei genauerem Hinsehen allerdings merkt man, daß die Sache anders liegt. Der Allgemeinbegriff wird zwar sprachlich nicht realisiert, wenn der Hörer aber den Sinn des Ganzen verstehen will, ist er gezwungen, den sprachlich realisierten Begriff auf seinen Gattungsbegriff zurückzuführen. Ein Beispiel soll das Gesagte illustrieren: Der Rabe wird durch das Kenningmodell "Vogel des Blutes" umschrieben, die konkrete Kenning jedoch verwendet fast nie den Allgemeinbegriff 'Vogel', sondern ersetzt ihn durch bestimmte Vögel: Möwe, Kranich, Auerhahn, bestimmte Arten von Seevögeln, Star, Schwan, Falke usw.[45] Eine äußere Ähnlichkeit mit dem Raben spielt dabei keine Rolle. Um zu verstehen, muß der Hörer gerade die Vogelvorstellung verlassen, die durch die Nennung hervorgerufen wird, und zum Allgemeinbegriff 'Vogel' zurückkehren, damit er zur intendierten Bedeutung: Rabe gelangt. Auf diese negative Weise kommt der Allgemeinbegriff stärker zum Ausdruck als durch die einfache Setzung. Die Variation der Kenning dient nicht der sinnlichen, anschaubaren Vorstellung, sie verneint sie zugunsten eines Allgemeinen, Übergeordneten. Aber durch die Nennung des unter-

geordneten Begriffs kommt zum Ausdruck, daß das Allgemeine stets im Konkreten enthalten ist. Durch dieses Bestreben, das Konkrete, Einmalige, einem Typischen unterzuordnen, das in den Kenningar zur Geltung kommt, erhält die Skaldendichtung etwas A-Historisches, etwas Zeitloses, das man der a-realistischen Darstellung des Tieres in der Tierornamentik an die Seite stellen kann trotz aller Verschiedenheit der beiden Kunstgattungen. Der Vorwurf OLRIKs (s.o.S. 450), die Skaldendichtung wie die Tierornamentik habe den Zusammenhang mit dem wirklichen Leben "verloren", besteht demnach zurecht. Ob allerdings diese Anforderung berechtigterweise an die beiden Künste gerichtet werden darf, erscheint mir überaus fraglich[46].

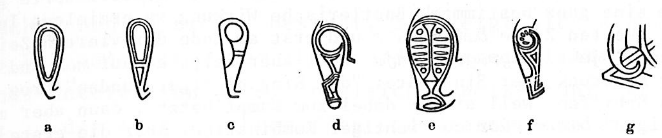
Die weitgetriebene Stilisierung und diese Vorliebe für die Ausgestaltung des Details würde diese beiden Künste vollends ins Unverständliche auslaufen lassen, wenn sie nicht noch ein Gemeinsames hätten: Ihren Umformungen zum Ornament liegt ein allgemeines Prinzip zugrunde, ein System, an dem Künstler und Betrachter Anteil haben. Die Tierornamentik wie die Kenningar der Skaldendichtung beruhen auf einem konventionellen Zeichensystem, und erst innerhalb dessen genießt der Künstler seine Freiheit in Auswahl und Variation. Dieses Zeichensystem, dem Eingeweihten und dem Kenner bekannt, ist die Voraussetzung, daß diese Kunstwerke über rein ästhetische Impressionen hinaus auch inhaltlich erfaßt werden konnten.

SALIN hat dies in der Tierornamentik erkannt und in seinem Buch für jede Stilepoche die grundlegenden Typen der Stilisierungen für Kopf und Gliedmaßen dargelegt (Textabb.2a und 2b).

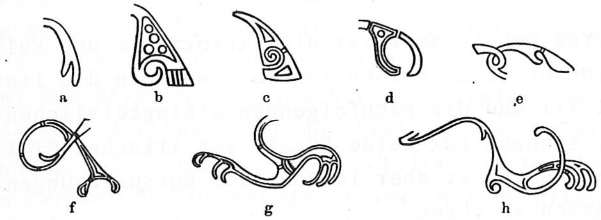


a-o. Tierköpfe im Stil III.

Textabb.2a



a-g. Oberschenkel im Stil III.



a-h. Füße im Stil III.

Textabb.2b

Sie sind dem Betrachter eine wertvolle Hilfe, wenn er eine sinnhafte Ordnung in dem verwirrenden Linienspiel des Ornaments erkennen will. Wenn man sich einmal eingeprägt hat, in welcher Weise Kopf und Füße stilisiert werden, dann ist es auch nicht mehr schwierig, diese Teile des Ornaments sehr schnell mit dem Tierkörper zu identifizieren.

Und in der Skaldendichtung herrscht dasselbe Prinzip. Es gibt eine Reihe von Modellen, nach denen die Kenningar gebildet werden: z.B. Mann = Baum der Waffe, Frau = Göttin des Schmuckes, Zwerg = Bewohner der Steine, Meer = Gürtel der Erde oder Weg des Schiffes usw. Diese Modelle in ihrer Gesamtheit kann man als Kenningsystem bezeichnen. Wenn der Hörer diese Umschreibungsmodelle kennt, erleichtert es ihm das Verstehen der Dichtung ungemein. Die inhaltliche Situation der Strophe und ein Bestimmungswort lassen das meist nachfolgende Grundwort erahnen. Dieses Kenningsystem entspricht dem System der Stilisierungstypen der Tierornamentik: Es ist der Rahmen und die Begrenzung der künstlerischen Freiheit, und es ist die Ermöglichung des Auffassens des Kunstwerkes.

Von daher muß man Finnur JÓNSSON recht geben, wenn er die korrekte Kenning, d.h. die nach diesen konventionellen Umschreibungstypen gebildete Kenning mit vollem Einsatz gegen E.A. KOCK verteidigte. KOCKs Interpretationen achteten nur auf eine "natürliche" Satzstellung und gaben die Kenning der Willkür preis, und damit aber auch ein wertvolles Hilfsmittel beim Verständnis der Dichtung. Snorri, dessen Autorität wir nicht geringschätzen dürfen, hat nicht umsonst seine Skaldenskaparmál nach den Umschreibungstypen der Kenning aufgebaut.

Es gibt freilich auch freie kenningähnliche Umschreibungen; ihre Glieder werden dann aber meist nebeneinander gereiht und nicht durch andere Worte getrennt, damit es keine Mißdeutungen gibt. In der Ragnarsdrápa gibt es vier solcher freien Bildungen, und nur eine davon ist durch mehrere Worte getrennt. Das aber, um eine ganz bestimmte künstlerische Wirkung zu erzielen: In Str.9 steht in der zweiten Zeile *bœti-þrúðr* und erst am Ende der vierten Zeile das dazu gehörende Objekt *dreyrugra benja*. Dort aber folgt es auf *men* und zunächst entsteht der Eindruck, der Sinn wäre: "den Ring blutiger Wunden" trug sie hinunter zu den Schiffen, weil sie ja dabei zum Kampf hetzte, dann aber zwingt das "unerledigte" *bœti-þrúðr* zu richtiger Kombination. Aber die erste Verbindung bleibt im Gedächtnis und läßt das Unheilvolle dieses Gangs zu den Schiffen ahnen.

Ein weiteres Gemeinsames ist die historische und kulturelle Situation, in der diese beiden Künste (wenn man die Tierornamentik auf Stil III und die nachfolgenden wikingzeitlichen Stile einschränkt) stehen. Für beide Künste ist irischer Einfluß vermutet worden, zumindest aber lassen sich Entsprechungen in den irischen Künsten anführen.

Für den Skaldenstil ist das schon öfter ausgeführt worden[47], ich kann mich daher auf die Aufzählung beschränken: das silbenzählende Metrum (allerdings nicht gleiche Silbenzahl), der Binnenreim (aber nur im Prinzip und nicht in der Ausführung und Anordnung im Vers), die Kenningar (in der Skaldendichtung als Ersatz, in der irischen als preisende Epitheta).

In der Tierornamentik hat man die Illumination der irischen Codices dieser Zeit verglichen. SALIN findet dabei etliche stilistische Entsprechungen[48]. In Stil III sind es die sog. Scrolls irischen Ursprungs, denen die Spiralen am Ansatz der Beine am Rumpf entsprechen. SALIN weist aber auf die starken Unterschiede zwischen irischer und skandinavischer Kunst hin und hält es für wahrscheinlich "daß eine kurzdauernde irländische Kultureinwirkung sich auf irgendwelche Weise gegen das Ende der Periode Stil II hier im Norden geltend gemacht hat, die in diesem oder jenem Detail im Stil III wahrnehmbar ist." (ebd. S.349). Und auch im Vogelmotiv des Osebergstiles hat man irischen Einfluß vermutet, ebenso wie im Schmuck des Osebergfundes[49].

In ganz ähnlicher Situation steht die Forschung in bezug auf den Zusammenhang der Skaldenkunst mit der irischen Dichtung. Es sind Gemeinsamkeiten da, aber die Unterschiede sind so gravierend, daß man wohl auch hier nur mit einem kurzdauernden Einfluß rechnen muß, der zur jeweiligen Ausprägung dieser Gemeinsamkeiten führte.

Diese Übersicht soll mit einem Überblick über die Gemeinsamkeiten der beiden Künste schließen. Wir haben in einzelnen Vergleichen die Eigentümlichkeiten beider Gattungen aufgedeckt: Es ist einmal die "Unnatürlichkeit", die in einem Abwenden von den Erfahrungen der Alltagswelt - sei es im visuellen, sei es im sprachlichen Bereich - besteht. Sie zeigt sich einmal darin, daß das Dargestellte einer ihm fremden Gesetzlichkeit, der des Ornaments unterworfen wird. In gleicher Weise führt auch die Tendenz zu den Allgemeinbegriffen von dieser konkreten Welt, vom konkreten Menschen, vom konkreten Tier fort in einen überzeitlichen Bereich. Skaldendichtung und Tierornamentik wollen nicht die erlebbare, erfahrbare Welt des Menschen abbilden und festhalten, sie streben - vielfach rücksichtslos - darüber hinaus in eine Welt des Seins. In der Skaldendichtung erleben wir diese Spannung zwischen der augenblicklichen Situation und dem statischen Bereich des Unveränderlichen im sprachlichen Kontrast dieser beiden Ebenenen. Der Tierornamentik dagegen fehlt dieser Gegensatz.

Und auch im Hinblick auf die Haltung des Betrachters zum Kunstwerk haben die beiden Künste gemeinsame Züge: der erste Eindruck, den das Kunstwerk vermittelt, führt nicht zum Inhalt und Gehalt. Der erste Eindruck ist der einer eleganten, ausgewogenen Zierform, deren künstlerische Vollendetheit allein schon Bewunderung abringt. Im einen Fall ist es der Schwung der Linie, die ausgewogene Füllung der Fläche, die Symmetrie - im anderen das Spiel der Reime - Stabreim und Binnenreim - und die metrische Gestaltung.

Der eigentliche Reiz beider Kunstgattungen beruht aber darauf, daß sie Kunstwerke zweier Ebenen hervorbringen. Keines von ihnen ist reines Ornament: Ein jedes hat auch noch einen faßbaren Inhalt, ein Dargestelltes. Dieser Inhalt ist nicht um seiner selbst willen interessant - die Eintönigkeit der Skaldendichtung ist unbeschreiblich, sobald man sie in Prosa mit aufgelösten Umschreibungen wiedergibt. Und nach Auflösung des Liniengewirrs der Tierornamentik weiß man, was man vorher auch schon wußte: daß das Dargestellte ein Tier ist. Es geht, wenn man die beiden Künste vom Betrachter her sieht, darum, daß der Betrachter in einem schöpferischen Prozess des Nachvollziehens die Details aufsucht und sie zu einem Ganzen zusammenfügt. Das verstehende Erfassen dieser Kunstgattungen ist nur in einem intensiven, vielleicht sogar meditativen Betrachten ihrer Werke möglich. Erst dem geduldigen Nachspüren öffnen sie ihren Reichtum.

Wir haben nun versucht, den Beziehungen der bildenden Kunst und der Skaldendichtung nachzugehen. Solche Beziehungen können, wie K. WAIS in seiner Abhandlung über die "Symbiose der Künste"[50] dargelegt hat, von vielfältiger Art sein und auf verschiedenen Ebenen liegen. Am fruchtbarsten hat sich die Ebene der "geformten Gestaltung" (ebd. S.8) erwiesen. Dort hat sich eine engere Verwandtschaft zwischen Skaldendichtung und Tierornamentik gezeigt. Die Verbindungen zur figuralen Kunst waren eher inhaltlicher Art, oder sie bestanden darin, daß ein Kunstwerk der figuralen Kunst zu einem der Skaldendichtung angeregt hat. Die Tierornamentik und die Skaldendichtung stimmen jedoch in einer Reihe von Wesensmerkmalen überein: in ihrer Haltung zur Wirklichkeit, die sich vom Einmalig-Konkreten, Historischen abwendet zum Allgemeinen, Abstrakten, zum A-Historischen. Darunter fällt auch die Neigung zum A-Naturalismus. Man könnte geneigt sein, hier ein prinzipielles Ausdruckswollen dieser Zeitepoche zu sehen, aber man wird sich hüten müssen, allein vom Vergleich zweier Kunstgattungen so weitreichend auf die Geistigkeit einer Zeit Schlüsse zu ziehen.

ANMERKUNGEN

1. So z.B. A. OLRIK, Nordisches Geistesleben in heidnischer und frühchristlicher Zeit, übertr. v. W. RANISCH, Heidelberg ²1925, S.116: "Die Skaldensprache zeigt dasselbe barbarisch-aufgelöste Gepräge wie der Stil der älteren bildlichen Darstellungen, der die Glieder der Figuren auseinanderreißt, um besser die Fläche zu füllen; er hat den Zusammenhang mit dem Leben verloren."
2. Zu den verschiedenen Ebenen, auf denen Kontakte zwischen verschiedenen Kunstarten möglich sind, s. K. WAIS, Symbiose der Künste, Stuttgart 1936.
3. Die Brakteatenkunst bleibt hier außer Betracht, da keine direkten Beziehungen zur Dichtkunst und speziell zur Skaldendichtung bestehen.
4. Nach B. SALIN, Das germanische Thierornament, Stockholm 1904. Daneben gibt es noch eine neuere Einteilung (A-F), die sich aber nicht allgemein durchgesetzt hat.
5. A. SCHMARSOW, Jahrbuch d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen, Jg. 1911, zit. F.R. SCHRÖDER, Altgerm. Kulturprobleme, Berlin 1929 S.30f.; H. NAUMANN, Frühgermanentum, Heldenlieder und Sprüche, München 1926, S.23; F.R. SCHRÖDER, ebd. S.31; A. HEUSLER, Die altgerm. Dichtung, Potsdam ²1943, S.140.
6. Vgl. HEUSLER (siehe Anm.5), S.141, der ebenfalls die Wesensverschiedenheit von Reimgipfel und Auszeichnung einzelner Tierglieder einwendet. Vergleichbar wäre nur ein geometrisches Zierband, das in gemessenen Abständen zu Höhepunkten anschwillt.
7. NAUMANN (siehe Anm.5), S.27.
8. Einwände kamen von J. SCHWIETERING, Rez. H. Naumann, Frühgermanentum, Heldenlieder und Sprüche, in: AfdA 45 (1926) 159-164, hier S.162 und F.R. SCHRÖDER (siehe Anm.5), S.32 und A. HEUSLER (siehe Anm.5), S.141.
9. HEUSLER (siehe Anm.5), S.141.
10. L. MITTNER, Wurd. Das Sakrale in der Altgermanischen Epik, Bern 1955, S.66ff.
11. H. LIE, Skaldestilstudier, in: Maal og Minne 1952, 1-92, hier S.16-60.
12. S. BUGGE, Bidrag til den ældste Skaldedigtnings Historie, Christiania 1894.
13. Finnur JÓNSSON, Brage Skjald, in: APhS 5 (1930/31) 237-286, hier S.238f.
14. O. CEDERLÖF, 'Sköld', in: Kulturhistorisk Lexikon for nordisk middelalder 16 (1971), Sp.115-120.
15. F. DETTER, Zur Ragnarsdrápa, in: ANF 13 (1897) 363-369, wobei er sich auf die Schilderung des Prachtschildes in der Egilssaga (Kap. 78) beruft.
16. J. HELGASON, Norges og Islands Digtning (=Nordisk Kultur VIII B) 1952, S.111; JÓNSSON (siehe Anm.13), S.238.
17. H. ROSENFELD, Nordische Schilddichtung und mittelalterliche Wappendichtung, in: ZfdPh 61 (1936) 232-269, hier S.236.
18. W.H. VOGT, Bragis Schild. Maler und Skalde, in: APhS 5 (1930) 1-28.
19. G. CEDERSCHIÖLD, Gevjons oxar, Studier tillägnade E. Tegnér, Lund 1918, S.102-108; F. ORLUF, Gefjonmythen hos Brage den gamle, in: Danske Studier 20 (1923) 22-30; F. GENZMER, Die Gefjonstrophe, in: PBB 56 (1932) 414-436; A. HOLTSMARK, Gevjons plog, in: Maal og Minne 1944, 169-179.

20. H. LIE (siehe Anm.11).
21. E. MOGK, Bragi als Gott und Dichter, in: PBB 12 (1887) 383-393; G. TURVILLE-PETRE, Origins of Icelandic Literature, Oxford 1953, S.34f.; vorsichtig erwägend: F. PAASCHE, Norges og Islands literatur indtil utgangen av middelalderen I, Kristiania 1923, S.149; A. HEUSLER (siehe Anm.5), S.122.
22. Vgl. auch H. LIE, 'Natur' og 'Unatur' i skaldekunsten, in: Avh. utg. av Det Norske Videnskaps-Akademi i Oslo, II. Hist.-Filos. Kl. 1957, No.1, S.19ff.
23. In der Tat hat Stefán EINARSSON, Anti-Naturalism, Tough Composition and Punning in Scaldic Poetry and Modern Painting, Saga-Book XVI (1963/64) 124-143, versucht, eine Parallele zwischen Skaldendichtung und expressionistischer Malerei zu ziehen.
24. Einzelheiten zu diesem Thema sollen in einer in Vorbereitung stehenden Veröffentlichung zu *nýgerving* und *nykrat* bei den Skalden des 9. Jhs. erörtert werden.
25. G. WEISE, Das "gotische" oder "barocke" Stilprinzip der deutschen und der nordischen Kunst, in: DVjS 10 (1932) 206-243, hier S.231-234.
26. LIE (siehe Anm.22).
27. Denn nur, wenn eine intuitiv erfaßte Stilverwandtschaft auf einer Basis von Einzelzügen ruht, geht der Vergleich über den subjektiven Eindruck hinaus. Vgl. die Ausführungen von K. WAIS (siehe Anm.2), S.13f.
28. HEUSLER (siehe Anm.5), S.140; NAUMANN (siehe Anm.5), S.27; J. DE VRIES, Altnord. Lit.gesch. I, Berlin ²1964, §52, S.115.
29. W. MOHR, Kenningstudien. Beiträge zur Stilgeschichte der altgermanischen Dichtung, Stuttgart 1933, S.3ff.
30. Als Anspielung auf den Mythos von Hrungnir, der im Kampf mit Thor auf seinem Schild stand.
31. Für den Ursprung der Kenning ist das ja vielfach und mit guten Gründen vermutet worden. Vgl. z.B. A. OLRIK, Anmeldelse av J. Jakobsen, Det norrøne Sprog på Shetland, 1897, in: NTL 1897, S.339ff.; M. OLSEN, Norges Indskrifter med de ældre Runer III (1914-24) S.114 (Eggjumstein); W. KRAUSE, Die Kenning als typische Stilfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache, Halle 1930 (=Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, 7.Jg., Geisteswiss. Kl. H.1) S.17f.; O. MOBERG, Den fornnordiska skaldediktningens uppkomst, in: APhS 16 (1942/43) 193-211.
32. HEUSLER (siehe Anm.5) weist nur auf die Stilisierung der Sprache und führt sonst nichts dazu aus.
33. MITTNER (siehe Anm.10), S.66-71.
34. S.u.S.464.
35. R. MEISSNER, Die Kenningar der Skalden, Leipzig 1921, S.151.
36. SALIN (siehe Anm.4) "... daß man die Details ziemlich willkürlich behandelte ohne den organischen Zusammenhang zu berücksichtigen, ja es scheint fast, daß wenn die verschiedenen Gliedmaßen nur überhaupt vorhanden waren, man es für ziemlich gleichgültig hielt, wie sie im Verhältnis zueinander angebracht waren." (S.229); "Die oben erwähnte Eigenschaft, daß man mehr Gewicht auf die Details als auf das Gesamtgewicht legte, hatte in der Entwicklung die natürliche Folge, daß man um die Details selbst, das Verhältnis derselben zu einander vernachläßigte" (S.233); "... eine besondere Behandlung der Details, wobei der Künstler sichtlich mehr Gewicht darauf legte, jedes einzelne Glied deutlich hervortreten zu lassen, als ein lebensvolles Gesamtbild zu schaffen." (S.225).

37. SALIN (siehe Anm.4) widerspricht sich selbst, wenn er S.221 zeigt, daß die Germanen sehr wohl die Fähigkeit hatten, naturalistisch darzustellen.
38. MEISSNER (siehe Anm.35), S.40.
39. Es ist das, was man 'Ersatzcharakter' oder 'Ersatzfunktion' der Kenning genannt hat, vgl. MEISSNER (siehe Anm.35), S.12. Es muß aber betont werden, daß diese mangelnde Rücksicht sich häufig nur auf den Satzinhalt erstreckt und nicht auf den Gesamtzusammenhang oder den Gehalt der Strophe. S. dazu u. S.467.
40. Vor allem von Finnur JÓNSSON, Rez. R.M. Meyer, Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben, in: ANF 6 (1890) 384-91, hier S.387. Vgl. auch W. BODE, Die Kenningar in der angelsächsischen Dichtung, Darmstadt 1886, S.14; R.M. MEYER, Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben, Berlin 1889, S.156ff.; F. PAASCHE (siehe Anm.21), S.167.
41. S. dazu J. DE VRIES, Altgermanische Religionsgeschichte II, Berlin ²1957, §510, S.268ff.
42. Vgl. SALIN (siehe Anm.4), S.205; MITTNER (siehe Anm.10), S.66.
43. K. REICHARDT, Die Entstehungsgeschichte von Egils Hofuðlausn, in: ZfdA 66 (1929) 267-272.
44. MEISSNER (siehe Anm.35), S.29ff.
45. Eine Zusammenstellung bietet MEISSNER (siehe Anm.35), S.119ff.
46. Hier muß man LIE (siehe Anm.11), S.54f. unbedingt recht geben, wenn er gegen die Auffassung polemisiert, die Skaldendichtung habe eine Entwicklung vom Naturalismus zum A-Naturalismus mitgemacht. Das anzunehmen, heißt den charakteristischen Stilwillen dieser Kunst zu mißachten.
47. Z.B. Jan DE VRIES, Les rapports des poésies Scaldiques et Gaeliques, in: Ogam 9 (1957) 31-55 und G. TURVILLE-PETRE, Um dróttkvæði og írskan kveðskap, in: Skírnir 128 (1954) 31-55.
48. SALIN (siehe Anm.4), S.332ff. Ob SALIN recht hat mit der Annahme, es handle sich dabei um Übernahmen von der germanischen Tierornamentik, kann ich nicht beurteilen.
49. J.E. FORSSANDER, Irland - Oseberg, Meddelanden från Lunds universitets historiska museum 1943, und N. ÅBERG, Keltiska och orientaliska stilinflytelser i vikingatidens nordiska konst, Stockholm 1941.
50. WAIS (siehe Anm.2).



Abb. 7. „Dänemark 7" im Nationalmuseum Kopenhagen, das dankenswerter Weise die neue Originalaufnahme von Claudia Schaffernicht ermöglichte (4 : 1).



Abb. 8. Salin Nr. 539, Djurgårdsäng unweit Skara, Westgotland, Schweden — Mus. in Stockholm.
N. d. Orig. Ant. Tidsk. f. Sverige, XIV: 2, S. 9, Fig. 13.



Abb. 9. Salin Nr. 626, Näshulta, Södermanland, Schweden — Mus. in Stockholm.

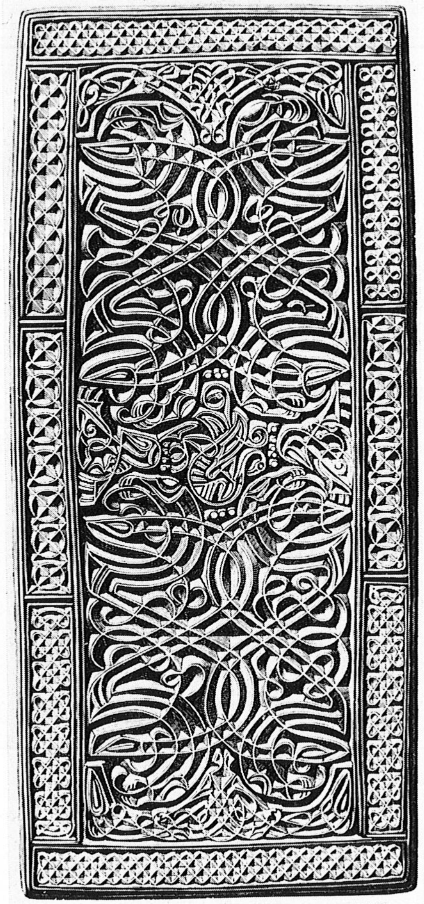


Abb. 10. Salin Nr. 586, Skabersjö, Schonen, Schweden — Mus. in Lund N. Photographie Svenska Fornminnesföriningens Tidskrift, Bd. X, S. 17, Fig. 1.

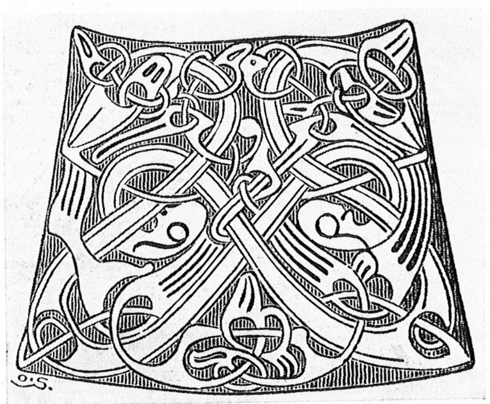


Abb. 11. Salin Nr. 615, Storhaugen, Hetland, Stavanger Amt — Mus. in Bergen.

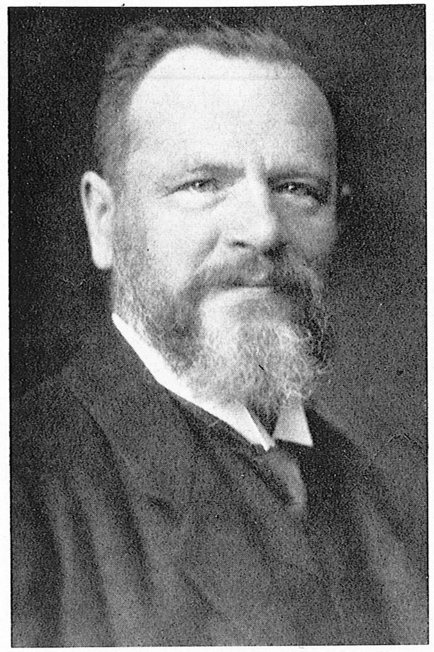


Abb. 12. Joseph Seemüller (1855—1920).



Abb. 13. Primus Lessiak (1878—1937).